

La estructura dramática de *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón

Lillian von der Walde Moheno

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

walde@xanum.uam.mx

No hay duda de que el arte dramático alarconiano se caracteriza, entre otras cosas, por la construcción, cuidadosa y estilizada, de la trama. *La prueba de las promesas*, incluida en la *Parte segunda* (1634) de las comedias del dramaturgo, es interesante ejemplo. Presenta una estructura bipartita en virtud del fenómeno de reduplicación; esto es, una fábula¹ se halla inserta en otra que, técnicamente, recibe el nombre de ‘marco’. Tal estructura se encuentra ya en el subtexto de la comedia², y al igual que en éste, la historia o fábula que constituye el marco —y que no arbitrariamente llamo ‘primaria’— merece un tratamiento escueto; sin embargo, indirectamente se aborda mediante los sucesos de la fábula insertada, que es la que le posibilita su solución y fin. El contenido del marco, pues, da origen a la otra fábula, y los resultados de ésta claramente se revierten en la primaria; al hallarse, entonces, las dos fábulas directamente relacionadas, es posible defender la unicidad tanto del relato como de *La prueba de las promesas*. Así lo vio Espantoso Foley para la comedia:

...the absolute unity linking all three acts and events therein. [...] the various factors and developments in the course of the action cannot be separated without destroying the whole... (1983, p. 37).

¹ Entiéndase como sinónimo de una historia creada; no refiero, por tanto, su modo de realización.

² El cuento inserto en el «Exemplo XI» de *El conde Lucanor* de Juan Manuel.

y con estos caracteres
efeto quiero que tenga.

(v. 819-826)

Es más, a lo largo de la fábula insertada se recuerda al receptor, mediante diversos parlamentos no sólo en voz de don Illán⁶, que las acciones se desarrollan en un plano mágico.

Estos mecanismos obligan al público asistente a la puesta en escena a notar el intencionado fenómeno metateatral, y así es posible indicar que, en la comedia, la reduplicación se vuelve explícito juego dramático en cuanto que, desde la perspectiva de la recepción, se observa la aparición de una suerte de teatro (la ilusoria fábula de la ‘prueba’) dentro del teatro (otra fábula ilusoria, que es la ‘realidad’ en la ficción: el marco). Y para que no quede duda de que todo es artificio artístico, *La prueba de las promesas* concluye con unos versos, fuera ya de la trama toda, en los que se evidencian —no sin ironía— algunos elementos empleados en esta ficticia creación dramática⁷:

TRISTÁN: Seré el lacayo primero
que se casa en la comedia
no casándose su dueño.
Esta verdadera historia,
senado ilustre y discreto,
cuenta el *Conde Lucanor*
de un mágico de Toledo.

(v. 2737-2743)⁸

Puede decirse con Ubersfeld (1989, p. 11), que la metateatralidad cumple la función de revelar la verdad de las cosas; pero no sólo en el sentido de que todo es artificio, también en el indicado en relación con la trama: así como lo expuesto inicialmente en la fábula primaria explica

⁶ Por ejemplo, en la del «Caminante» (v. 921-924) o en la de don Enrique, que incluye una explicación de los poderes mágicos y sus límites (v. 1179-1198).

⁷ Dicho sea de paso, el recurso también protege a Alarcón de juicios ideológicos peligrosos que se pudieran derivar del tratamiento del delicado asunto de la magia.

⁸ Es característico en Alarcón salpicar sus obras con comentarios sobre el teatro mismo, como —entre otros— ha estudiado Díez Borque (1997).

el porqué de la ‘prueba’ o ‘drama’ inserto —como ahora podemos nombrar—, este último provee los elementos para la justa interpretación del desarrollo del marco. Con lo dicho, entonces, salta a la vista que la reduplicación metateatral, en cuanto estructura de la comedia, es la que hace posible la significación de la trama en su totalidad, esto es, su inteligibilidad.

En cuanto a la representación de los espacios dramáticos o ‘espacios de la ficción’, el contenido del marco determina que el último del plano real se superponga a los espacios del plano mágico en la mente de los receptores. Y es que se sabe que la ‘prueba’ no es más que una ilusión provocada por don Illán, y que, por ende, las casas y calles madrileñas indicadas en la obra, así como la bulliciosa grandeza de la ciudad (que es un espacio significado, pero que no se representa; v. gr. v. 1711-1718), simplemente no existen. Jamás se ha salido de un espacio concreto: la casa (más específicamente, el estudio) del nigromante, en Toledo. En concordancia con los relativamente frecuentes recordatorios al espectador de que los personajes, ignorantes de ello, interactúan en espacios ilusorios, es posible pensar en la permanencia, si así lo desea el responsable de la puesta en escena, de algún elemento escenográfico que asimismo evoque el espacio ‘real’ de la trama. Tal elemento podría ser un estante con libros (o un lienzo que lo simule), que tiene valor en el marco (incluso simbólico)⁹. Pienso, pues, que al menos un estante con libros puede no ser simple decorado verbal, sino encontrarse como objeto escenográfico colocado en el margen lateral del espacio escénico. La colocación halla sustento, por ejemplo, en una acotación como ésta: "Retíranse don Enrique y Chacón al paño" (p. 764)¹⁰. Y la idea de permanencia del objeto, en la mencionada congruencia con las especificaciones verbales, así como para dar apoyo a la verosimilitud del retorno a la ‘realidad’:

DON JUAN: Pues, ¿dónde estoy?
 DON ILLÁN: En Toledo,
 en mi casa y en mi estudio.
 DON JUAN: ¿Cómo puede ser?
 (v. 2681-2683)

⁹ Apoya —junto con otros elementos de decorado— el contenido de ciertos segmentos, sirve para indicar un escondite y condiciona un movimiento escénico. Simbólicamente, refiere los conocimientos de don Illán.

¹⁰ Blanca había pedido a don Enrique que se escondiera tras un estante (v. 745-746).

Tal como sucede en el relato del Exemplo XI del *Conde Lucanor*, hay un elemento concreto en la primera parte del marco que funciona, en la segunda parte de éste, como referente y resorte para la vuelta al plano real. Hago mención a las perdices, en el texto medieval, y al caballo "Hijo del Fuego", en la comedia. Ambos, cuyas importantes presencias son exclusivamente verbales, se hallan lógicamente integrados en la trama; además, cumplen una función simbólica. La perdiz remite al que pierde lo obtenido malamente y queda como insensato¹¹, y el caballo, si bien evoca el tránsito entre lo real y lo desconocido¹², particularmente indica nobleza y lealtad, a la vez que de inmediato se relaciona con la condición caballeresca. De esta suerte, se dispara indirectamente una asociación en el nivel paradigmático; al menos, en la mente de algunos receptores: don Juan no es digno de montar el caballo, pues ha demostrado no poseer los atributos del caballero. De cualquier modo, haya o no tal plausible asociación, Alarcón explicita las faltas al honor caballeresco mediante la voz de don Illán, el verdadero protagonista de la comedia:

¿Luego tuvistes por cierto
ser marqués y presidente
y privado? Todas fueron
fantásticas ilusiones,
que en sola un hora de tiempo
que tardó en aderezar
Pérez el Hijo del Fuego,
os representó mi ciencia
sin salir deste aposento,
para conocer así
las verdades de dos pechos.
Vos le mostrastes tan vano,
tan ingrato y tan soberbio,
que llegastes a querer

¹¹ La base está en la popularización de estas palabras del profeta Jeremías (XVII, 11): «Como la perdiz que empolla los huevos que ella no puso; así el que junta riquezas por medios injustos, a la mitad de sus días tendrá que dejarlas, y al fin de ellos se verá su insensatez» (Modernizo la edición que cito: 1991, facs. de la de 1884).

¹² Como señalan Chevalier y Gheerbrant, es uno de los animales más lleno de sutilezas del bestiario simbólico; no en balde le dedican varias páginas en su *Diccionario* (1991).

castigarme por lo mismo
 que me pedís que os enseñe.
 Idos con Dios; que ni quiero
 enseñaros, ni mi hija,
 que ha visto vuestros desprecios
 y las finezas de Enrique,
 querrá por vos ofenderlo.

(v. 2685-2705)

Hay que hacer notar que el "Hijo del Fuego, por las artes del nigromante, simbólicamente condujo, sin cabalgarse, a arderser en la vergüenza a don Juan. Pero hay una función más de este elemento, que se aprecia en la cita transcrita: sirve como marca temporal del plano 'real' de la duración del plano mágico. Tal uso tuvo, también, en la primera jornada —ya iniciada la 'prueba'. Estas son las palabras de don Illán, a quien Alarcón vuelve no sólo parcial autor del drama insertado, sino consciente actor de éste y único personaje espectador del devenir de la 'representación':

(Ap.) O será vana mi ciencia
 o han de hacer los desengaños
 que a quien amas aborrezcas
 en los minutos de un hora;
 que en sólo el tiempo que resta
 para ensillar el caballo,
 con las artes hechiceras
 he de cifrar muchos días,
 y epilogar muchas leguas
 en la esfera de esta casa;
 y a cuantos están en ella,
 sin salir de sus umbrales,
 les tengo de hacer que vean
 en varias tierras y casos,
la prueba de las promesas.

(v. 1018-1032)

El lapso que dura la ilusión, cuya medición se toma en relación con la preparación del caballo para ser montado, se impone al devenir del tiempo que priva en 'la prueba'. Estamos, pues, frente a otro mecanismo con el que Alarcón busca que, en la conciencia de los receptores, se superponga siempre el plano real al mágico. En este último, el tiempo corre velozmente y da la idea de que puede medirse en meses o, incluso, años; pero siempre se sabe que tal velocidad es sólo apariencia, y que se mide en breve representación: "en los minutos de un hora".

Como se sabe, gusto iconográfico de los siglos áureos es la exposición, dentro de una imagen, de otra imagen contenida en un cuadro o una ventana o un espejo. Así la reduplicación metateatral de *La prueba de las promesas*. Como en el cuento del Exemplo XI, el plano 'mágico' de la comedia es parte del 'real'; pero para hacer válida la comparación con el juego de imágenes pictóricas, se tiene que pensar que en el lienzo domina el cuadro (o ventana, etc.) al dibujo de la habitación o lugar que lo enmarca. Y es que la representación del plano mágico de la obra que analizo, se extiende de los versos 827 a 2674, y el complicado contenido que observamos en escena, se sobrentiende que es sólo un breve evento del escasamente representado plano real. En éste, a diferencia del que enmarca, pocas cosas suceden; sobresale, ciertamente, un evento principal¹³ que tiene efecto en un espacio dramático cerrado, y es el que en breve tiempo envuelve acontecimientos falsos que promueve y observa el personaje eje: don Illán, causante de la ilusión y quien se mueve simultáneamente en los dos planos. Así, pues, tal suceso breve del plano real se expande aparentemente en virtud de un hechizo para conformar el dilatado plano mágico que dominará casi toda la comedia; en éste, en oposición al solo suceso que lo contiene, sí que ocurren múltiples acciones, además en varios espacios, y en un lapso dramático (esto es, ficticio) amplio. Pero tal expansión sirve exclusivamente para posibilitar, por vía indirecta, los pocos y definitivos sucesos subsiguientes del plano real, lo que obliga a considerar a la fábula del marco —según dije al inicio de este artículo— como la primaria o principal¹⁴.

El drama inserto o 'prueba' se delimita por el comienzo y fin de un hechizo; a diferencia del cuento juanmanuelino, éste es verbalmente explícito y se realza mediante una gestualidad determinada que Alarcón marca en acotación. Ya antes vimos cómo se da lugar al plano mágico:

DON ILLÁN: [...] (*Escribe un papel*)
 y con estos caracteres
 efeto quiero que tenga.

(v. 825-826)

¹³ Que, como dice Navarro Durán, es una «traza», «motor esencial de la comedia de enredo» (1999, p. 100).

¹⁴ Nótese que el contenido del plano mágico significa sólo en función del marco.

Y así concluye:

DON ILLÁN: Bastante prueba
de tu ingratitud he hecho:
los caracteres deshago. (*Borra unas letras en un papel*)
(v. 2672-2674)

El plano mágico, por tanto, se encuadra mediante actuación de un hombre en concreto ejercicio de *magus*.

Vale la pena recordar, en este momento, el peso que desde el Renacimiento obtuvo la magia natural en la alta cultura, que es importante cuestión que hay que aducir a la hora de interpretar la ilusión misma y la caracterización de don Illán. El personaje, trazado con rasgos mayoritariamente positivos¹⁵, remite de manera principal a ciertos postulados de la filosofía natural hermético-cabalística que intentaron legitimar filósofos como Marsilio Ficino o Pico della Mirandola, entre muchos más, y que influyeron el pensamiento de sabios de los siglos XVI y XVII (por ejemplo, Giordano Bruno o Isaac Newton).

A mi modo de ver, Alarcón no pretende representar a un hechicero negativo que hace uso de las artes diabólicas¹⁶. En términos generales, su caracterización se asocia con la del experto de la —para la perspectiva de algunos hombres de estudio— injustamente censurada ‘ciencia’ de la magia natural¹⁷ que, como saben los que la aprenden, no se opone a la verdad y defensa de Cristo; para ejemplificar el punto, traigo a colación una tesis de Pico della Mirandola: "No hay ninguna ciencia que nos haga más seguros de la divinidad de Cristo que la magia y la Cábala" (1996, p. 72).

¹⁵ Whicker (1997) observa la presencia en don Illán de virtudes estoicas. También Campbell aborda el tema del neoestoicismo, pero su estudio se refiere exclusivamente a *La cueva de Salamanca* (1989).

¹⁶ La consideración sobre el empleo de la magia negra se halla, por ejemplo, en el artículo de Perry (1975). Espantoso Foley (1972) observa que tal referencia se encuentra en sus obras, pero que el dramaturgo muestra una posición escéptica en lo que concierne a dichas artes ocultas.

¹⁷ El tema de la censura aparece en v. 569-588 y 635-639. En innumerables ocasiones, y de distintos modos, se otorga el carácter de ciencia al conocimiento mágico de don Illán. Los libros mismos (como referencias verbales y en su representación, en cuanto objetos, en escena) juegan un papel simbólico en este sentido.

El *magus*, según esta ciencia oculta, conoce de leyes naturales que manipula; a la vez, sabe del poder creador del lenguaje¹⁸. Y el buen nigromante¹⁹ alarconiano inicia y concluye su mágica ilusión mediante la palabra escrita, que como vimos es hecho subrayado con acotaciones y, obviamente, a través de la actuación. Y su ciencia se presenta tan propia de la filosofía natural que, como indirectamente se explica en voz de don Enrique, respeta el libre albedrío sin dominar la voluntad (a diferencia de las artes bruñeriles en las que actúa el demonio):

[...] En la magia, ¿hay potestad
de obligar la voluntad
y hacer favor el desdén?
No. Mas puede en las criaturas
fingir varios accidentes;
puede imitar los ausentes
con fantásticas figuras;
puédenos representar
en un hora muchos años,
y que ve pueblos extraños
el que se está en un lugar:
(v. 1180-1190)²⁰

Es interesante, dicho sea al margen, la mención de las "fantásticas figuras", que otorga verosimilitud a ciertos aspectos de la fábula insertada, como lo son los personajes que vemos o

¹⁸ La combinación de letras, ya pronunciadas o, como alecciona la Cábala, escritas. Remito al reciente e interesante libro de Cohen (2003).

¹⁹ Por ello el vocablo 'nigromante' debe entenderse como simple sinónimo de mago, sin las connotaciones demoníacas que le adjudica la ideología hegemónica. Tampoco valen esas connotaciones, aducidas por respetadas voces, para el del cuento juanmanuelino; en el siglo XIV castellano no es raro que se considere como sabio a quien conoce y practica la magia alta.

²⁰ La cita continúa de esta manera: «y así, pues al albedrío /la causa extrínseca mueve / para que elija o repruebe, /que podrá poner confío / con engaño o con verdad, / don Illán en los sujetos / tales gracias y defetos, /que muevan la voluntad» (v. 1191-1198). Aquí se implica la posibilidad de 'mover la voluntad', que no obligarla; sin embargo, se trata de una deducción personal de don Enrique, producto de su deseo. De cualquier modo, Alarcón hace que su nigromante no otorgue gracias ni imponga defectos a los otros por vía de la magia, sino que sólo establezca circunstancias falsas para que las verdaderas personalidades se manifiesten.

no en escena. Entre estos últimos destaca el "Caminante"²¹, a quien el dramaturgo hace cerrar su intervención —casi al principio de la 'prueba'— con estas palabras:

(*Ap. a don Illán.*)
 Ya con fantástico cuerpo
 he obedecido a la fuerza
 de tus conjuros, Illán;
 mira si otra cosa ordenas.

(v. 921-923)

El contexto discursivo de la escena es relativamente ambiguo; sin embargo, por lo que he aducido antes, junto con lo que se aprecia en citas transcritas en este artículo, no hay lugar a que de manera significativa pueda asociarse el personaje con un espíritu maligno. Quizá, pues, Alarcón haya expuesto dramáticamente un ideal de la magia natural: la de lograr formar no sólo un ser ilusorio, sino la de "dar la vida, devolviéndola o, como en Paracelso, a través de la creación de un homúnculo" (Cohen, 2003, p. 130)²².

En la misma 'prueba', Alarcón incorpora una secuencia que contrasta con las artes de don Illán, y que además de evidenciar que muy otra es la filosofía natural, tiene propósitos de caracterización, así como de esparcimiento humorístico²³. Se la hace posible mediante el empleo de un asunto del marco, que es una reelaboración de uno fundamental en el cuento fuente: el interés del deán de Santiago por aprender la magia. En la comedia hay, entonces, un aprovechamiento, ciertamente ingenioso, de dicho asunto, pues se verá en escena la práctica de una falsa *lectio*. Y es que no sólo forma parte de la fábula insertada, sino que se la explicita como una intencionada traza del nigromante. Éste entrega un libro al criado Tristán, quien junto con don Juan pretendía en la fábula marco ser estudiante de nigromancia. Las siguientes líneas son las que darán lugar a la mencionada secuencia:

²¹ También salen al tablado tres 'pretendientes' en la corte, en desarrollo de secuencia crítica y humorística de la trama (v. 2548-2575).

²² Según la misma investigadora, la creación de un ser artificial de alguna forma hace relación con la tradición judía del golem (p. 156 n. 11).

²³ Y no tanto para «aliviar la tensión dramática», como indica Espantoso Foley (1967, p. 324), pues según juzgo, no hay tal.

DON ILLÁN: Las previas disposiciones
 desta ciencia son, pasar
 este códice, y tomar
 de memoria estas dicciones; (*Abre el libro y enséñale.*)
 saber linear perfetos
 los caracteres que ves;
 y esto sabido, después
 entra el saber sus efetos.

(v. 1987-1994)

Como se aprecia, se encuentra en la cita transcrita el mismo principio de manipulación de naturaleza: las palabras, mediante asociación de caracteres. Pero, como los filósofos naturales intentaban explicar, si bien las magias alta y baja emplean los mismos recursos, la primera es la más sublime de las ciencias, mientras que las prácticas mágicas propias de la cultura popular, además de ser muy frecuentemente banales, son efectivamente demoníacas, tal y como se representan en la ridícula *lectio*. En ésta, para mover a risa y diferenciar la ignorancia popular de la sabiduría del nigromante, el dramaturgo hace que la ‘alineación de caracteres’ no sea en virtud del conocimiento de que la relación de ciertas grafías puede generar un efecto determinado, sino que la presenta como fórmula mágica a memorizar; además, hace que suene a burla, o que al menos semeje populares conjuros del tipo ‘abracadabra’:

TRISTÁN: [...] "Guzpurrio, franca, durento".
 ¿Bien lo acertaré a decir?

(v. 2027-2028).

También hay implícita mofa de la aplicación de un arte que —según la filosofía natural— puede llegar a ser trascendente, en frívolas preocupaciones:

TRISTÁN: [...] (*Lee.*) "Carácter que puede hacer
 que un calvo no lo parezca"

(v. 2035-2036).

[...] (*Lee.*) "Conjuro de remozar,
 quitando arrugas y canas
 y otras señales ancianas"

(v. 2047-2049).

La provocación de un daño mediante el empleo de la magia baja, es tema también presente en la *lectio*, pero se le relativiza gracias al humor que Alarcón deposita en los agudos comentarios del criado, que asimismo le permiten hacer un guiño crítico sobre ciertos asuntos de la vida social

y de la profesión (punto este último, según vimos, frecuentado por el dramaturgo en sus mismas comedias, y con el que llama la atención a los receptores sobre el carácter ficticio de lo que se lee u observa, así como de la técnica dramática que hace que una obra sea o no del gusto de sus consumidores):

TRISTÁN: [...] (*Lee.*) "Invocación para hacer a un marido sordo y ciego."
¿Que la magia enseña modos de cegarlo cuando importe?
Si esto saben en la corte,
han de ser mágicos todos.

(v. 2021-2026).

(*Lee.*) "Caracter para impedir la palabra, voz y aliento."
Para los poetas quiero señalallo, pues les toca,
para tapalle la boca
al silbar de un mosquetero.

(v. 2029-2034).

Finalmente, esta secuencia humorística recoge la acusación más grave que se hace en la época a las prácticas mágicas: que permiten la intervención del demonio, el cual utiliza a quienes las llevan a efecto. El segmento se distingue, pues se trata de la única parte de la *lectio* en la que hay experimentación mágica. El personaje del criado, según ordena el dramaturgo en acotación, debe hacer "una letra con el dedo en el paño" y decir el conjuro "...Plutón, / sal de la laguna fría / y muéstrame a mi Lucía" (v. 2063-2065). Si bien, como se espera, la mujer no aparece, es significativo que el llamado al diablo (mediante conocido nombre desde *Celestina*) aparezca asociado con unas prácticas que evidentemente hacen referencia a la cultura popular y no a la alta magia que se observa en el accionar de don Illán, donde no hay conjuro maligno alguno.

En síntesis, la secuencia toda tiende a favorecer, en virtud del contraste, al protagonista y su tipo de magia; a la vez, implica una forma sutil con la que el dramaturgo se hace eco de la campaña de desprestigio contra las prácticas mágicas populares promovida no sólo por la cultura oficial, sino también por los filósofos naturales como una forma de legitimar su propia 'ciencia' (aunque, como bien sabemos, ellos tampoco salieron incólumes).

Conviene mencionar que inmediatamente después de la secuencia aparece Chacón, el criado de don Enrique. Tristán le regala el libro de encantamientos, para luego acusarlo de

"nigromántico y ladrón" (v. 2162). El punto es importante porque a lo largo de la obra se establece un paralelismo entre don Juan y su criado; dicho de otro modo, el gracioso funciona como parodia humorística del señor. Por tanto, Alarcón crea una tensión dramática al anticipar subliminalmente un posible desenlace de la fábula insertada; sin embargo, incumple las expectativas creadas. Y es que la vileza de don Juan, más subrayada que en el cuento fuente pues implica el explícito desprecio por el estado social de don Illán y su hija (con quien no pretende casarse), no llega a tanto. Las siguientes son las últimas palabras que el dramaturgo hace decir a su personaje dentro de 'la prueba':

DON JUAN: [...] no solamente no quiero
 aprender de vos la magia,
 mas antes, según me ofendo,
 me agradeced que no os hago
 castigar por hechicero.

(v. 2667-2671)

Y, al igual que en el Exemplo XI, el paso al plano real evidencia al personaje que el "hechicero" efectivamente lo tenía hechizado; pero sólo hay lugar para la vergüenza, y no cabe la infamia de la acusación que se amenaza en el plano mágico, pues sería corroborar en la realidad lo efectivamente demostrado en la ilusión. Tal es la gran ironía de esa memorable idea literaria varias veces recreada: en la 'mentira' de un plano mágico es donde se descubre la 'verdad' que en la 'realidad' se esconde, como enseña la primera parte de la fábula-marco.

No puedo concluir sin reiterar la calidad con la que Alarcón resuelve dramáticamente una complicada estructura narrativa. De hecho, no únicamente hay novedad en el género y en el contenido particular de la trama, sino que actualiza el tema de la magia mediante su remisión a ciertas parcelas del conocimiento que hace respetar, sin que pueda ser acusado de ello. Es una comedia nueva, sin duda, pero no tanto mueve al interés los enredos amorosos ni un matrimonio al fin logrado, sino el peso de un viejo grave que, al tiempo que promueve una interesante puesta en escena en la que actúa, también la observa.

Referencias

CAMPBELL, Ysla, «Magia y hermetismo en *La cueva de Salamanca*», en *Texto y espectáculo. (Selected Proceedings of the Symposium on Spanish Golden Age Theatre, The University of Texas at El Paso, 1987)*, ed. Barbara Mujica, Lanham, University Press of America, 1989, p. 11-24.

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 3ª ed., Barcelona, Herder, 1991.
- COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Taurus, 2003.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Ideas sobre teatro en la obra de Juan Ruiz de Alarcón», en *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcuca*, ed. Serafín González y Lillian von der Walde, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 38-68.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965), ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen, Nimega, Universidad de Nimega, 1967, p. 319-326.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Genève, Droz, 1972.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta, «The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*», *Hispanic Review*, 51, 1983, p. 29-41.
- JUAN MANUEL, *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor e de Patronio*, ed. Alfonso I. Sotelo, 10ª ed., Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 53), 1985.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «*La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón: el espacio de la ilusión y la ambición castigada», *Doce comedias buscan un tablado, Cuadernos de Teatro Clásico*, 11, 1999, p. 87-101.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Diseños análogos en comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Salina*, 15, 2001, p. 93-98.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Conclusiones mágicas y cabalísticas*, introd. Julio Peradejordi, trad. Eduardo Sierra, 2ª ed., Barcelona, Ediciones Obelisco, 1996.
- PERRY, Charles E., «The Question of Means and Magic in Alarcón's *La prueba de las promesas*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, p. 14-19.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Parte segvnda de las Comedias del licenciado Don Ivan Rvyz de Alarcon y Mendoça*, Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1634.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La prueba de las promesas, Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, t. II, ed. Agustín Millares Carlo, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 740-823.

La Sagrada Biblia, versión de D. Félix Torres Amat (1884), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1991.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

WHICKER, Jules, «Los magos neoestoicos de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón», en *El escritor y la escena, V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, p. 211-219.